

**А. А. Харитошкина\***

## **Китайская живопись в советских и российских исследованиях: результаты и перспективы**

**Т**радиционная китайская живопись тушью и цветными минеральными красками на бумаге и шелке в нашей стране очень долгое время была неизвестна. Впервые с ней познакомились на выставке, которая после экспонирования в Милане, Берлине и Париже в 1933 году демонстрировалась в мае 1934 года в Москве, в Государственном Историческом музее, и в июне-июле в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Выставка представляла старое и новое классическое китайское искусство, всего было показано 339 произведений более 100 художников. «Важным событием нашей художественной жизни», дающим «возможность получить представление о китайской живописи в ее историческом развитии» [1; 3], назвал экспозицию профессор Б. Денике, написавший вступление к каталогу.

В ленинградское издание каталога вошли обзорная статья Сюй Бэйхуна (Жю Пэона) «Китайская живопись» (напечатана в обоих вариантах каталога), статья известного китаиста академика В. М. Алексеева «К выставке китайских картин в Эрмитаже» и его перевод трактата Ван Вэя «Тайны живописи». Во вступительном слове составители каталога назвали эти материалы, и, как показало время, совершенно обоснованно, «чрезвычайно ценными документами для изучения китайского искусства и... полезными для искусствоведов-марксистов, которым предстоит ещё большая работа по освоению и научной обработке огромного материала по китайскому искусству – до сих пор ещё малоизвестному и плохо понятному европейской наукой» [5; 3].

В своей статье В. М. Алексеев предостерегал от «беглого обывательского впечатления», которое может оставить китайское искусство. Не прибегая к анализу конкретных произведений, он писал о своеобразном бытовании картин в среде знатоков, жанровой специфике, символизме, условности и ассоциативности, об особых техниках и используемых материалах. В. М. Алексеев обращал внимание на определяющее значение «трех религий» – кон-

---

*\* Анастасия Александровна Харитошкина – независимый исследователь (г. Екатеринбург).*

фуцианства, даосизма и буддизма; реалистическое начало, основанное на непосредственном наблюдении; единство поэзии, живописи и каллиграфии; сильную и стильную переработку разнородных культурных ценностей.

Две рецензии на выставку появились в том же 1934 году в журнале «Искусство». Обстоятельная статья К. Разумовского и А. Стрелкова «Китайское искусство» включала в себя подробный очерк истории китайской живописи с обширными цитатами из трактатов о живописи V–XIX вв. и анализ работ ряда художников последних 50-и лет. Авторы стремились сделать понятнее своеобразие новой китайской живописи, опираясь на традицию. Они исходили из того, что «наследство, полученное художниками... это огромный, но своеобразный репертуар сюжетов, тесно связанных с ними технических приёмов и путей подхода к вещи, разработки её формы» [6; 139]. Тезисно изложенные В. М. Алексеевым особенности китайской живописи, в статье К. Разумовского и А. Стрелкова обрели конкретику и более развёрнутое описание.

Вслед за статьей К. Разумовского и А. Стрелкова в журнале была напечатана рецензия К. Евгеньева «Выставка китайской живописи», в которой автор писал о китайской живописи, как о строго канонизированной. «К сожалению, наиболее частая, а потому и самая серьезная, ошибка – это восприятие китайской живописи как непосредственной и лиричной. Резче, чем где бы то ни было, окостенелость, условность, мертвящий академизм проявляются именно в китайском искусстве... Искусство XVIII, XIX, XX вв. – это загнивание, повторение старого, изощренно-техническое мастерство и полная неспособность создать новый, оригинальный стиль и освободиться от мертвящего влияния идеологии загнивающего феодализма. Формально-стилистические приёмы феодальной живописи времени ее расцвета превратились в канон, обязательный для творчества последующих художников» [2; 150].

В 1937 году Государственным Эрмитажем были изданы работы Э. К. Кверфельдта, маловостребованные ныне, но представляющие несомненный интерес и дополняющие статьи 1934 года. Своеобразие китайского искусства этот автор характеризовал так: «Слова «китайское искусство» разнo звучат в ушах различных людей... Такие рассуждения вполне законны в современном обществе, стоящем, к сожалению, ещё так далеко от правильного понимания и справедливой оценки не только китайского, но и вообще восточного искусства и культуры... Китайское искусство... кажется замкнутым в самом себе и неожиданно своеобразным в графическом проявлении форм природы и понимании движений тел. Оно представляется нам оторванным от реальной жизни и является своеобразной абстракцией и символикой её. <...> Они видят жизнь, быющую ключом, радужную струю разнообразнейших форм, проходя-

ших непрерывной чередой перед нашими глазами и принимающих новые и новые формы движения. Этот «реализм движения» европейскому искусству не присущ» [4; 5–6, 10]. Будучи главным хранителем отдела Дальнего Востока ГЭ, искусствоведом, Э. К. Кверфельдт единственный обратил внимание на специфику собственно живописного языка.

Опубликованные в 1934 году работы оказались основополагающими. В дальнейшем всю проблематику, очерченную авторами, с различной степенью полноты и глубины будут анализировать отечественные специалисты, периодически смещая акценты в зависимости от действующих идеологических установок, как в России, так и в Китае. К сожалению, намеченное Э. К. Кверфельдтом направление на описание и понимание живописной ткани произведения не получит последующего развития. Вплоть до сегодняшнего дня специалисты пишут лишь о сюжетах, мотивах, специфичности материалов китайской живописи.

Мощный импульс к изучению китайской живописи и появлению научной литературы всегда давали выставки. Помимо экспозиции 1934 года значительными событиями в культурной жизни стали выставки 1940, 1950, 1957 годов. В это время главная задача исследований – соизмерить и примирить китайскую живопись традиционной техники с идеалами социалистического реализма. Помимо исключительно идеологических трактовок, встречаются и эмоционально окрашенные, пронизанные восхищением и восторгом авторские описания сюжетов. Но даже они не выходят на уровень анализа живописного языка.

Советско-китайские отношения, прерванные в 1960–1970-х гг., постепенно восстанавливаются в 1980-е гг., что предопределяет возобновление выставочной деятельности, рост числа научных и популярных изданий по искусству. В этот период традиционная китайская живопись становится предметом рассмотрения в изданиях общего плана, историко-культурных и философских исследованиях. Глубокому анализу подвергаются отдельные аспекты того круга проблем, который был очерчен еще В. М. Алексеевым. Наиболее популярными и тщательно разрабатываемыми становятся темы традиции, канона, синтеза, интерес же к живописному языку как таковому совершенно утрачивается.

В 1982 году выходит в свет монография Н. В. Завадской о Ци Байши, остающаяся и сегодня одним из фундаментальных трудов по классической китайской живописи. Н. В. Завадская, осуществившая перевод трактатов «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», «Беседы о живописи Ши-тао» и известная как автор работы «Эстетические проблемы живописи старого Китая», на творчество Ци Байши посмотрела сквозь призму постижения художником средневекового китайского мировоззрения. Говоря о работах Ци Байши,

она настаивала на первоочередной необходимости прочтения их философско-символического содержания. Проанализировав некоторые постулаты конфуцианства, даосизма, буддизма, автор характеризовала творчество Ци Байши как синтез этих тенденций.

С. Н. Соколов-Ремизов в своей работе «Литература. Каллиграфия. Живопись» (1986 г.) и в статье «Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» – «четыре совершенных» – в структуре китайской духовной культуры» (2004 г.), анализируя проблему синтеза, феномена дальневосточной художественной традиции, делает важный и научно обоснованный вывод о том, что традиция-канон является не только правилом построения образа, фиксацией и передачей опыта, но и представляет собой «живой, питающий организм культуры неисчерпаемый источник, обеспечивающий рост и развитие этого организма» [7; 100] и дающий возможность органично присоединить «новое, неповторимое, национальное и личное» [7; 100]. К сожалению и в работах этого автора живопись не является объектом самостоятельного исследования, он не рассматривает данное специфическое явление на примере живописной ткани произведения.

Восьмидесятилетний опыт изучения китайской традиционной живописи показал, что описать и проанализировать ее как целостное явление, используя ныне существующий инструментарий европейского искусствоведения, невозможно. Для рассмотрения живописного языка произведения должна существовать своя терминологическая и понятийная база, должен быть найден точный и емкий перевод терминов из лексикона китайских специалистов, должны быть применены для аналитической работы переводы основных трактатов о живописи.

### Литература

1. Выставка китайской живописи. Каталог / вступит. ст. Б. Денике, Жу Пэона. – М. : Всекохудожник, 1934. – 18 репр.
2. Евгенийев К. Выставка китайской живописи // Искусство. – 1934. – № 5. – С. 149–152.
3. Завадская Е. В. Ци Байши. – М. : Искусство, 1982. – 287 с.
4. Кверфельдт Э. К. Черты реализма в китайском искусстве. – Л. : Государственный Эрмитаж, 1937. – 28 с.
5. Передвижная выставка китайской живописи. Каталог / вступит. ст. В. М. Алексеева и Жю Пэона. – Л. : Государственный Эрмитаж, 1934. – 70 с.
6. Разумовский К., Стрелков А. Китайское искусство // Искусство. – 1934. – № 5. – С. 129–148.
7. Соколов-Ремизов С. Н. Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» – «четыре совершенных» – в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция : сб. ст. – СПб., 2004. – С. 97–109.